



Search



Try Premium for \$3

Utrecht, Caravaggio and Europe, Munich, Alte Pinacothek, 2019



Angèle Tence

4 Views 7 Pages 1 File

Share Paper

More Actions

Download PDF

Download Full PDF Package

Original PDF

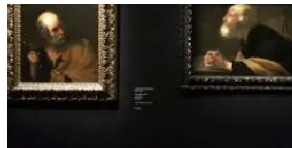


Summary

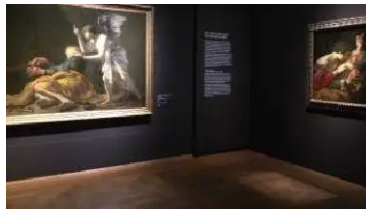
Related

*Prométhée enchaîné par Vulcain*² (1623) où Baburen reprend le fort raccourci de la figure de Saül à terre dans *La Conversion de saint Paul* de Caravage à Santa Maria del Popolo. Dans les années 1620, Baburen et Nicolas Régnier, ici représenté à travers son *Saint Sébastien* de Dresde (1624-1626), vivaient dans la même maison dans le quartier de la Trinité-des-Monts, comme bien des peintres venus du Nord, ce qui explique peut-être les ressemblances notables entre leurs représentations respectives du martyr isolé.





José de Ribera, *Saint Pierre* (1616-20) et Ter Brugghen, *Saint Pierre pénitent* (1616)



Les deux *Libérations de saint Pierre* de Ter Brugghen

Centrée sur des questions stylistiques, l'exposition souligne systématiquement les variations et similitudes entre les œuvres sans réellement nous expliquer comment les peintres réélaborent les sujets ou cherchent à dépasser leurs modèles. Face aux deux versions de *La Libération de saint Pierre* de Ter Brugghen (1624 et 1629), celle de Honthorst commandée par Vincenzo Giustiniani se démarque par ce faisceau de lumière emprunté à *La Vocation de saint Matthieu* de San Luigi dei Francesi, et par le visage de l'ange plongé dans l'ombre que reprendra Simon Vouet dans le tableau adjacent. À l'inverse, dans le carré du Reniement de saint Pierre, *La Vocation de saint Matthieu* de Ter Brugghen (1621), ici mis en parallèle avec les *Reniements de saint Pierre* de José de Ribera (c. 1615-1616) et Gerard Seghers (1620-1625), s'éloigne nettement du modèle de la chapelle Contarelli, ce qui aurait mérité d'être souligné dans le livret. Honthorst et Seghers, très inspirés par le tableau

de Ribera, soulignent Christ enroulé dans l'obscurité de l'ange, mais ne font pas de l'ange un élément de l'œuvre, tandis que chez les deux autres, elle surgit de deux bougies à l'intérieur de l'œuvre faisant « ressortir » les silhouettes de dos, l'un des motifs caractéristiques des peintres d'Utrecht. Les questions d'imitation, de copie et d'émulation, au cœur du propos, auraient peut-être mérité plus de nuances et d'approfondissements.

La partie centrale, qui ne suit ni la chronologie de la réalisation des œuvres, ni l'ordre du récit biblique, est composée de neuf sections : le Couronnement d'épines, la Dérision du Christ, le Christ devant le haut prêtre (un seul tableau), le Christ parmi les Docteurs, l'Annonciation (un seul tableau), la Déposition, l'Incrédulité de Thomas, la Décapitation de saint Jean Baptiste, et enfin Esaü, Lazare et la Crucifixion. L'ensemble crée une forte impression de désordre. Contrairement aux carrés où l'observation et la lecture sont facilitées par une scénographie répétitive, ce dédale de couloirs ne rend pas évident le sens de la visite, d'où l'importance du livret. Le *Couronnement d'épines* de Bartolomeo Manfredi (c. 1608-1610), restauré à l'occasion de l'exposition, dialogue ici avec les œuvres d'Orazio Gentileschi, Dirk van Baburen et Valentin de Boulogne. Les six tableaux sur le thème du Christ parmi les Docteurs offrent une grande variété de déclinaisons iconographiques, parmi lesquelles on peut citer l'œuvre de Borgiani centrée sur le geste de l'enfant, qui contraste avec la foule de vieillards peuplant les deux versions de Baburen (c. 1618 et 1622). Le « jeu de gestes » évoqué

² Avec *Medusa Murtola*, il s'agit de l'un des deux seuls sujets mythologiques exposés. Le jeune Rubens, qui vécut en Italie quelques années plus tôt, avait déjà peint Prométhée non pas avant le supplice comme le fait ici Baburen, mais au moment exact où l'aigle lui dévore le foie (1610-1611, achevé par Frans Snyders en 1618, Philadelphia Museum of Art).

dans le cartel s'applique tout particulièrement au Christ de la version de 1618 au pouce appuyé sur l'index à la manière du *Christ parmi les Docteurs* de Dürer (1506, Museo Thyssen-Bornemisza) autrefois dans la collection Barberini³.



Les *Couronnements d'épines* de Manfredi et Gentileschi (c. 1608-10, c. 1612-15)



Détail du *Christ parmi les Docteurs* de Baburen (c. 1618)

L'un des points forts de l'exposition est sans aucun doute le triptyque des *Mises au tombeau* : celle de Baburen pour la collection de Pietro Cusida à Saragosse, dans son cadre original (1617-18), la *Mise au tombeau* de Caravage (1602-1603), prêt exceptionnel du Vatican visible jusqu'au 20 mai, et celle de Nicolas Tournier du Musée des Augustins de Toulouse (1635-38) regroupées sur deux cloisons. Baburen et Tournier ne cherchent ici ni à copier, ni à égaler le tour de force de Caravage pour la Chiesa Nuova, mais composent à partir de modèles variés allant de la *Lamentation sur le Christ mort* de Rubens datée de 1602 à la célèbre *Mise au tombeau* de Raphaël (toutes deux à Galleria Borghese). L'œuvre de Caravage n'est pas une fin en soi mais le point de départ d'un travail de sélection, d'appropriation, de dépassement des maîtres.





³ Je remercie Fabien Lacouture pour le rapprochement avec le tableau de Dürer. Réalisé à Venise, ce panneau est mentionné pour la première fois dans la collection Barberini en 1634. Baburen l'a peut-être vu à Rome directement ou d'après des gravures.

Plus loin, on est saisi par *L'Incrédulité de Thomas* de Caravage conservé aux Offices de Florence (1600-1625) et par sa réinterprétation très dynamique par Ter Brugghen avec un Christ aux jambes croisées (c. 1625). En face de ces deux chefs-d'œuvre, le *Christ dévoilant ses plaies* de Giovanni Antonio Galli dit Lo Spadarino (c. 1625-35) nous fait prendre la place de Thomas auquel un Christ à l'expression extraordinaire exhibe sa plaie. Sur le même mur, *La Décollation de saint Jean Baptiste* de Honthorst (1617-1618), prêt exceptionnel de l'église Santa Maria della Scala, constitue l'une des commandes officielles les plus importantes de la phase romaine de l'artiste. Isolé par rapport aux autres œuvres, ce retable impressionne par l'efficacité de la mise en scène de l'exécution où le saint est au centre de tous les regards, à la fois ceux des protagonistes et ceux des nombreux spectateurs à l'arrêt devant le plus grand tableau de l'exposition (3,45 x 2,15 mètres).



Lo Spadarino



La Décollation de saint Jean Baptiste (1617-1618)

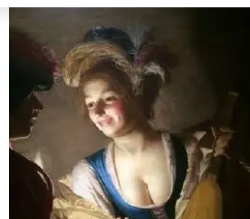
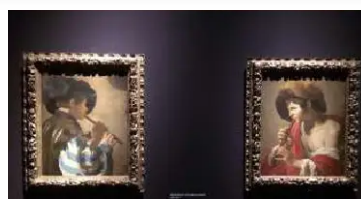
Comme les Saints, les « Pécheurs » sont répartis en quatre sections : le Christ chassant les marchands du Temple, seul sujet religieux, les Diseuses de bonne aventure, joueurs et parieurs, les Joyeuses compagnies et les Concerts

musiciens. Les portraits de ces deux sections sont les seuls à ne pas être séparés par des rideaux. On assiste à la panique des marchands chassés du Temple, allant de la stupeur (Baburen, Manfredi) à la débâcle puis à chute les uns sur les autres (Boneri, Boulogne). Tout change dans les sections suivantes. Il n'est plus tant question de dynamique globale mais de gestes ambigus, de regards espiègles et méfiants, d'attitudes sensuelles ou érotiques.

La flamme de la bougie dans *L'Entremetteuse* et *L'Étudiant débauché* de Honthorst (1625), métaphore du désir sexuel, modèle les silhouettes et révèle la sensualité des chairs. *Le Joueur de Fife* et *Le Joueur de Flûte* de Ter Brugghen, datés de 1621, représentent deux jeunes garçons à chapeaux à plumes sur un fond clair qui rappelle *La Diseuse de Bonne aventure* de Caravage vue dans le carré précédent. Le cartel nous informe que c'est semble-t-il Baburen qui introduit à Utrecht le type du jeune garçon en buste jouant d'un instrument, comme ici son *Garçon à la Harpe Juive* (1621) et son *Joueur de Luth* (1622) accrochés côte à côte. Ces portraits de musiciens isolés (bien qu'il ne s'agisse pas exactement de portraits) flanquent deux scènes de *Concerts* : celle de Honthorst offre un panel d'hommes et de femmes bigarrés entonnant des airs musicaux autour d'une table,

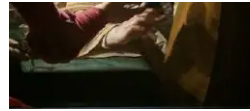
↓ Download PDF

PDF Package





Le Joueur de Flûte et Le Joueur de Fife (1621)



Détail de L'Entremetteuse (1625)

La suite de l'exposition nous conduit à nouveau dans la partie centrale. Seul Hendrick Ter Brugghen est ici mis à l'honneur. Les thèmes des derniers tableaux alignés sur une seule cloison, *Esau vendant son droit d'aînesse* (c. 1627), *L'Homme riche et le pauvre Lazare* (1625) et *La Crucifixion* (c. 1625) semblent peu répandus, ce qui pourrait expliquer pourquoi aucune autre œuvre n'est ici exposée. L'année 1625, qui est aussi celle du *Saint Sébastien*, de *La Dérision du Christ* et peut-être du *Joyeux Buveur* visible dans la salle précédente, semble avoir été très prolifique pour Ter Brugghen. Dans son *Esau vendant son droit d'aînesse*, on retrouve les profils gracieux aux fronts courts caractéristiques du peintre, ceux des jumeaux et de leur mère Rebecca étant ici éclairés, comme à l'accoutumée, à la lumière d'une bougie. Les jambes croisées de Lazare dans l'œuvre suivante (Ter Brugghen semble avoir un goût particulier pour cette posture) évoquent celles de la *Danaé* de Jan Gossaert conservée à la Alte Pinacothek.



Détail de Esau vendant son droit d'aînesse (1625)

Enfin, le fond étoilé de l'ultime tableau de l'exposition, *La Crucifixion*, apparaît comme une réminiscence des fonds de Caravage, tandis que la disposition des trois figures et le corps du Christ évoquent là aussi les traditions iconographiques flamandes et germaniques. Les dernières années de Ter Brugghen (il meurt en 1629) montrent ainsi à la fois une profonde compréhension du style de Caravage et une sorte de retour aux sources, du moins à l'œuvre de Caravage, en essentiel dans leur quête

HOME

MENTIONS

ANALYTICS

TOOLS

les choix iconographiques et stylistiques des trois peintres d'Utrecht vis-à-vis de ceux grands ensembles, la production de Caravage à Rome qu'ils pouvaient voir dans les églises et les collections des cardinaux, et les œuvres de certains de ses émules venus de France, des anciens Pays-Bas, d'Espagne et d'Italie. Les choix scénographiques nous emportent sans peine dans l'esprit de comparaison au fondement de la démarche des commissaires. Si les rapports des peintres d'Utrecht aux œuvres de Caravage ont déjà été largement étudiés⁴, le rôle fondamental des artistes tels que José de Ribera et Bartolomeo Manfredi dans leurs productions respectives, et plus généralement pour les peintres d'Europe du Nord, est ici véritablement souligné. Les cartels restent néanmoins très descriptifs, ne renseignent pas assez sur le contexte culturel et le sens des œuvres, leurs aspects moralisateurs, satiriques ou dévotionnels. On en voit beaucoup, mais on retient peu. Seule la dernière partie, en particulier les sections 18 et 19, est véritablement consacrée aux thèmes de prédilection des trois peintres. Les œuvres, sont quant à elles magnifiquement mises en valeur aussi bien par l'éclairage que par les couleurs sobres et sombres choisies pour habiller les espaces.



Angèle Tence
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/HICSA
Centre d'Histoire de l'art de la Renaissance

Catalogue de l'exposition :

Bernd Ebert et Liesbeth M. Helmus (dir.), *Utrecht, Caravaggio and Europe*, cat. exp., [Utrecht, Centraal Museum, 16 décembre 2018 - 24 mars 2019 ; Munich, Alte Pinacothek, 17 avril - 21 juillet 2019], Munich, Hirmer, 2018

⁴ Il y a eu trois expositions sur les *caravaggisti* d'Utrecht : Utrecht/Amsterdam 1982 ; Utrecht/Den Bosch/Amsterdam 1986-87 et

Il y a eu trois expositions sur les *caravaggisti* à Götting : Götting/Amtes 1992, Götting/Drauschweig 1996 et à
Frankfurt 2009. Voir la note 1 p. 17 du catalogue.

[About](#) [Press](#) [Blog](#) [People](#) [Papers](#) [Topics](#) [Academia.edu Publishing](#) [Job Board](#)
 [We're Hiring!](#)  [Help Center](#)

[Terms](#) [Privacy](#) [Copyright](#) Academia ©2024